

De la nudité en danse

Jean-Jacques Delfour

Citer ce document / Cite this document :

Delfour Jean-Jacques. De la nudité en danse. In: Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques, n°4, Déc. 1999. Nude or naked ? Erotiques ou pornographies de l'art. pp. 559-580;

doi : <https://doi.org/10.3406/fdart.1999.1223>;

https://www.persee.fr/doc/fdart_1265-0692_1999_num_4_1_1223;

Fichier pdf généré le 13/03/2024

Abstract

«Nudity in contemporary dance »

In French contemporary dance, nudity has recently become a meaningful choreographic theme. It caused a scandal. In fact, its social status is complex. Analysis shows it is marked by noticeable polysemy from an historical political cultural and an esthetical point of view. It can mean everything but also its opposite. As the arts have their own autonomy, nudity in art takes on only the meaning determined by the work of art and accepted in the given period. Indeed, the experiences of Body Art have opened up contemporary dance to nudity. This development is not simply the effect of the other arts, but also a development of modern dance. The awareness that it is a show changes the perception of nudity into an aesthetical form, like in the other arts. The dance movement «dresses » the nude dancer and changes nudity into a sign, an idea, or an aesthetical feeling.

Résumé

Devenue ces dernières années un thème chorégraphique à part entière, la nudité a fait scandale. Son statut social est complexe. Elle est certes prise dans le couple psychologique voyeurisme exhibitionnisme ; mais l'analyse montre que la nudité présente une remarquable polysémie historique, politique, culturelle et esthétique. Elle peut tout signifier et à chaque fois aussi bien son contraire. Du fait que les arts ont leur autonomie, la nudité n'y reçoit que les significations produites et organisées par l'œuvre, du moins celles qui sont acceptables dans les arts à une époque donnée. Précisément, les expériences du body art ont ouvert à la danse contemporaine la voie de la nudité, ce chemin original n'est pas le simple effet de l'influence d'autres arts mais il développe aussi une tradition de la danse moderne. La conscience qu'il s'agit d'un spectacle chorégraphique modifie la perception de la nudité en nudité esthétique, selon un processus commun à toute œuvre d'art ; de plus, le mouvement chorégraphique «habille » le danseur nu et convertit la nudité en une signification, en une idée, un sentiment esthétique.

De la nudité en danse

par Jean-Jacques Delfour



RÉSUMÉ

« *De la nudité en danse* »

Devenue ces dernières années un thème chorégraphique à part entière, la nudité a fait scandale. Son statut social est complexe. Elle est certes prise dans le couple psychologique voyeurisme exhibitionnisme ; mais l'analyse montre que la nudité présente une remarquable polysémie historique, politique, culturelle et esthétique. Elle peut tout signifier et à chaque fois aussi bien son contraire. Du fait que les arts ont leur autonomie, la nudité n'y reçoit que les significations produites et organisées par l'œuvre, du moins celles qui sont acceptables dans les arts à une époque donnée. Précisément, les expériences du body art ont ouvert à la danse contemporaine la voie de la nudité. ce chemin original n'est pas le simple effet de l'influence d'autres arts mais il développe aussi une tradition de la danse moderne. La conscience qu'il s'agit d'un spectacle chorégraphique modifie la perception de la nudité en nudité esthétique, selon un processus commun à toute œuvre d'art ; de plus, le mouvement chorégraphique « habille » le danseur nu et convertit la nudité en une signification, en une idée, un sentiment esthétique.

ABSTRACT

« *Nudity in contemporary dance* »

In French contemporary dance, nudity has recently become a meaningful choreographic theme. It caused a scandal. In fact, its social status is complex. Analysis shows it is marked by noticeable polysemy from an historical political cultural and an esthetical point of view. It can mean everything but also its opposite. As the arts have their own autonomy, nudity in art takes on only the meaning determined by the work of art and accepted in the given period. Indeed, the experiences of Body Art have opened up contemporary dance to nudity.

This development is not simply the effect of the other arts, but also a development of modern dance. The awareness that it is a show changes the perception of nudity into an aesthetical form, like in the other arts. The dance movement « dresses » the nude dancer and changes nudity into a sign, an idea, or an aesthetical feeling.

La nudité, c'est la vérité, c'est la beauté, c'est l'art.
Isadora Duncan¹.

*Si un homme a quelque dé-
cence en son cœur,
il n'osera guère se regarder nu.*
Possevino².

Depuis les années quatre-vingt³, la nudité est devenue un élément chorégraphique presque accepté. L'originalité des années 1996-1997 a consisté surtout à montrer une nudité intégrale, durant toute la pièce ou au moins durant une partie notable. La nudité n'était donc qu'évoquée ou seulement partielle. Récemment, elle est devenue un thème chorégraphique à part entière.

Elle fait problème dans la mesure où elle lie la danse, une forme esthétique déterminée avec ses règles propres, plus précisément un art, c'est-à-dire un système de formes, et la nudité, un élément le plus souvent décoratif en peinture et sculpture. Or, il est remarquable que la nudité en danse a suscité un incontestable sentiment de scandale⁴ : la danse de danseurs nus n'est pas l'exposition de représentations de corps nus. La nudité en image est moins puissante que la nudité réelle, fut-elle en art. Le corps n'y est pas convoqué de la même manière, il n'a pas le même ordre de présence.

Cela signifie qu'il y a un autre pôle qui concourt à la formation du phénomène de la nudité en danse : la nudité en tant que phénomène social, en tant que fait social et politique. Il n'y a pas grand chose à dire de la nudité du corps en tant que tel, dans l'intime, sinon qu'elle est un fait précisément propre à l'intime. C'est bien sûr la nudité exposée qui reçoit un grand nombre de significations, celles des usages publics de la nudité : dans l'icône religieuse, la peinture et la sculpture, l'art corporel, le happening, mais aussi les manifestations politiques des années soixante, dans le naturisme, le cinéma érotique et les productions pornographiques en général.

À chaque fois, ce sont différents régimes de présence du corps qui sont mis en œuvre. La difficulté vient de leur croisement. C'est ce réseau qu'il faut parcourir et décrire si l'on veut comprendre la nudité en danse.

Ainsi, penser la nudité en danse exige d'être attentif à trois ordres de phénomè-

nes et de significations. La danse européenne et contemporaine est une tradition qui possède ses règles internes à la fois de production d'œuvres et des discours sur celles-ci. La nudité n'y est pas une nouveauté absolue : on verra qu'elle fut utilisée, quoique indirectement, par de célèbres prédécesseurs. Si, aujourd'hui, elle fait florès, la question se pose de savoir si la nudité en danse est une nouvelle forme, une révolution esthétique, ou bien un simple accessoire, une particularité secondaire, une sorte de costume original. Est-elle une façon d'être nu qui s'étend à l'art chorégraphique ? Ou bien est-elle une forme de danse ?

LE STATUT SOCIAL DE LA NUDITÉ

En général, en tant qu'événement social non normé et inhabituel, elle fait scandale. Celui-ci provient sans doute de l'idée communément répandue selon laquelle montrer des corps nus, par exemple sur un plateau de danse, serait un moyen indirect et élégant de jouer avec d'une part l'exhibitionnisme des uns (les danseurs), d'autre part avec le voyeurisme des autres (les spectateurs). Or il faut rappeler que ce couple de notion l'exhibitionnisme et le voyeurisme, a reçu une légitimité scientifique dans la psychiatrie et la psychologie⁵, et une légitimité juridique grâce à la notion d'outrage aux bonnes mœurs⁶. C'est sans doute cette dernière notion qui dirige obscurément le jugement négatif et critique porté sur la nudité en danse. Il ne faut pas oublier que cette notion est devenue juridique notamment grâce à l'extension historique de la petite bourgeoisie qui, par définition réactionnaire, reprenait sans le savoir la décence du corps dans la représentation que la Contre-Réforme avait inventée, en particulier le concile de Trente.

Ce double lignage historique inscrit la nudité d'une part dans le cadre scientifique de la psychologie, d'autre part dans le cadre moral et social de la religion. Or, précisément, il faut se souvenir que la psychologie a expertisé l'*exhibitionnisme* et le *voyeurisme* comme des psychopathologies, liées à des complexes sexuels dans l'histoire personnelle du sujet. Cependant, il est manifeste que la nudité en danse est rarement l'exposition directe de signification sexuelle⁷. S'il est impossible de récuser chez le spectateur la possibilité de voir ou d'imaginer une scène sexuelle à partir de la nudité d'un danseur, on admettra que cela n'est pas caractéristique de la nudité en danse. Rien n'empêche de constater que, en effet, le même phénomène est possible devant des sculptures, des tableaux, représentant des hommes ou des femmes nus. Précisément, en danse, la nudité n'est pas le moyen utilisé pour suggérer une signification d'ordre sexuel : bien souvent, c'est la chorégraphie elle-même, par ses propres moyens, qui suggère une ambiance sexuelle. Le spectacle intitulé *Docteur Labus* de Jean-Claude Gallotta suggère des situations, des scènes sexuelles, des rapports sexuels, sans que la moindre nudité intervienne. C'est le cas dans un solo de Hans van Manen, *Sarcasmes*, ou encore dans *Soon*, un très beau duo d'hommes de Bill T. Jones⁸. La danse n'est pas exclusivement responsable lorsqu'un spectateur ressent un émoi d'ordre sexuel devant un danseur ou une danseuse nus : il peut en ressentir ailleurs, dans d'autres situations où il n'y a ni danse, ni nudité ; d'autre part, si une chorégraphie misait volontaire-

ment sur la nudité pour signifier du sexuel, elle prendrait le risque de sombrer dans le pornographique. Que la sexualité soit à l'horizon du spectacle de danseurs nus, certes ; mais rien ne permet d'affirmer que cet horizon est immédiatement présent à la conscience du spectateur, ni qu'il relève des intentions du chorégraphe ou découle du simple fait que des hommes ou des femmes soient nus sur un plateau de danse. Une telle affirmation présupposerait un caractère automatique de la nudité : elle susciterait nécessairement un émoi sexuel. Un tel présupposé n'est guère tenable⁹.

*L'après-midi d'un faune*¹⁰, en 1912, a provoqué un célèbre scandale. Nijinski y montre une quasi-nudité animale par des mouvements et des gestes originaux. Sous l'obédience de Diaghilev qui voulait faire parler à la danse le même langage nouveau que la musique et la peinture, Nijinski n'a pas fait scandale par cette quasi-nudité, mais plutôt parce que ces spectacles, *L'après-midi d'un faune*, *Le Sacre du printemps* (et *Parade*), remettaient en cause l'image conventionnelle du ballet, et rappelaient les origines folkloriques et populaires de la danse (mais aussi un primitivisme non sans relations avec celui du peintre Kazimir Malevitch). Le scandale du *Sacre* n'est pas simplement musical. La chorégraphie y apparaît comme une sauvage « danse de Caraïbes, de Canaques... » On y rampe « à la manière des phoques », disent les chroniqueurs, qui traitent le chorégraphe de dément.

Dans ce cas, il est clair que le spectacle provient de l'évocation d'un corps qui n'est plus le support transcendant et transcendant d'une esthétique qui s'élève vers les hauteurs, mais d'un corps de chair bien terrestre. Sous le prétexte d'une reconstitution archéologique de danses antiques, Nijinski a rompu avec la conception académique de la grâce. À la position ouverte, il oppose la position rentrée ; la pointe des pieds en dedans. Au buste droit, il substitue le corps courbé vers la terre. Ainsi, le scandale ne vient pas tant de l'allusion à la sexualité dont le corps est capable ni de l'esquisse d'une choquante nudité, mais de la rupture éclatante avec une tradition académique qui retient avec elle un ordre social clairement hiérarchisé et une représentation du monde¹¹.

Ce ne sont donc ni l'exhibitionnisme, ni le voyeurisme, qui ont choqué, mais la compréhension du sens social que cette chorégraphie assignait à la danse : elle perdait son statut de divertissement esthétique, inscrit dans une tradition que chaque spectacle était censé à la fois confirmer et revitaliser ; la danse prenait un statut historique, voire historial¹². Le scandale n'était en rien lié spécifiquement à la nudité éventuelle du danseur chorégraphe, lequel n'était pas d'ailleurs nu, au sens d'une absence intégrale de vêtements, mais seulement « quasi-nu » (une nudité signifiée, en idée).

De même, la notion de *décence*¹³ prend sens seulement dans une communauté dominée par l'interprétation selon laquelle la nudité serait essentiellement diabolique, maléfique, dangereuse. La petite bourgeoisie a adopté cette notion afin de se distinguer symboliquement de la représentation des mœurs présumées typique du XVIII^e siècle. Selon cette représentation, la royauté et la vie des courtisans donnaient constamment lieu à une débauche multiple dans laquelle, évidemment, la nudité a valeur d'un indice social et politique. La décence est alors à la fois une

preuve de sérieux et de compétence dans la gestion du patrimoine et un signe moral de modestie et d'efficacité domestiques. La nudité prend une signification négative, débauche et libertinage, seulement à partir de ce cadre politique et social. C'est donc seulement le contexte moral et historique de la constitution de l'identité sociale de la petite bourgeoisie qui voit dans la nudité un signe ayant la valeur négative d'un comportement social et politique archaïque ou aristocratique.

Ces deux analyses suggèrent que la nudité n'est pas significative par elle-même mais qu'elle prend sens à partir du contexte culturel. Par exemple, Kenneth Clark¹⁴ a montré les connexions entre la représentation antique de la nudité, en particulier la nudité grecque, et celle de la nudité chrétienne. La Vénus céleste et la Vénus naturelle des grecs, les types cristallin et végétal de Clark, se partagent les représentations de la Madone tandis qu'une tradition chrétienne, celle de la pécheresse, s'exprime dans les nus de Rembrandt, de Rubens ou de Cranach.

Ainsi, la nudité est à un signe qui tient sa signification exclusivement du contexte. D'autres exemples pourront le confirmer aisément.

LA POLYSÉMIE DE LA NUDITÉ

La valeurs symboliques de la nudité dans les récits au Moyen Âge¹⁵ sont ordonnées suivant une dynamique¹⁶ décrite par Flügel¹⁷, avec d'un côté un exhibitionnisme inconscient et de l'autre côté la honte de se montrer : « Le vêtement est une rougeur perpétuelle sur le corps de l'humanité¹⁸ ». Ce lien entre le corps nu et le rapport de l'individu au groupe est exposé par G. Keller, que Freud cite dans *L'interprétation des rêves*¹⁹.

La nudité de l'homme et de la femme est vécue, dans les récits médiévaux, comme un embarras vis à vis d'un monde ordonné selon des lois. Mais cet embarras est totalement clivé selon le sexe. En effet, la signification de l'homme nu est l'exil, la régression à un état primitif. Elle est une phase et un état de passage dans lequel l'homme perd les modalités normales de son existence sociale (amnésie, incohérence, errance, vie animale). Ce parcours, souvent initiatique, s'achève dans une réintégration cérémonielle qui fait du vêtement le signe stratifié de l'enveloppe sociale et de la matrice sociale un vêtement protecteur contre l'asocialisation.

Chez la femme, en revanche, la nudité a lieu dans le cadre social. Elle est soumise entièrement à la loi masculine (comme dans le *Lai de Graelent* ou le *Roman du comte de Poitiers*). Elle ne sort pas de son statut de proie. Que l'homme puisse s'exhiber dans un bain public par exemple, cela montre que la fonction du masculin est étroitement liée aux rites de sociabilité. En revanche, pour la femme, c'est presque toujours une honte d'être vue nue : elle n'a de statut qu'objectal, un mode malheureux d'exhibition.

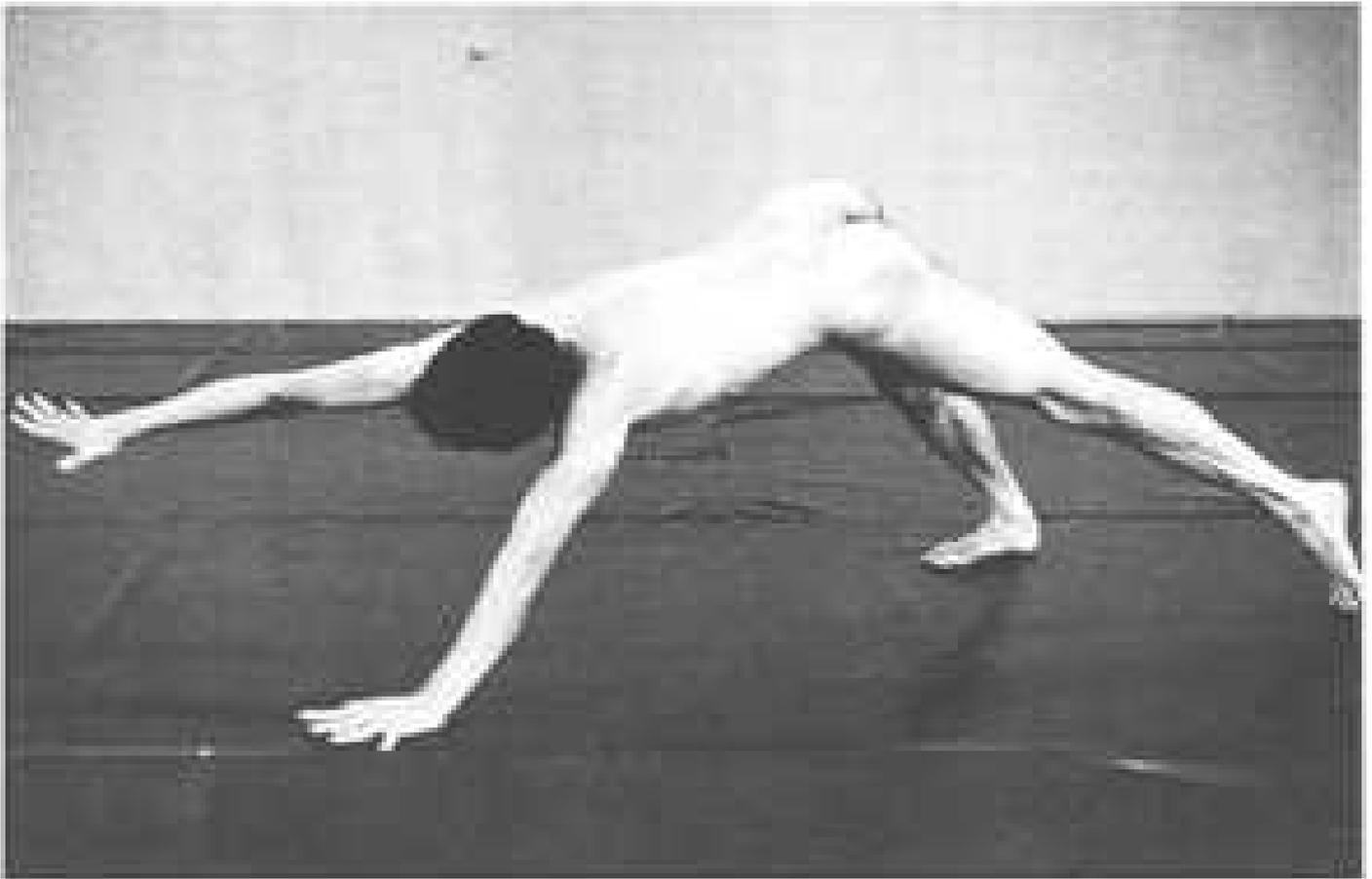
Dans le passage indiqué de *L'interprétation des rêves*, l'auteur cité par Freud, G. Keller, fait référence, en vue d'interpréter un rêve de nudité angoissante, à Ulysse apparaissant nu et couvert de boue, devant Nausicaa et ses compagnes²⁰, illustrant ainsi selon lui la condition de « l'homme tourmenté et repoussé de tou-

tes parts ». Freud interprète lui-même cette interprétation comme le symbole d'un conflit entre des pulsions infantiles réprimées et la censure actuelle, c'est-à-dire l'instance psychique qui assure l'intégration sociale. Keller met l'accent sur la frustration et l'angoisse de la perte de l'objet du désir. Mais, dans une perspective freudienne, on pourrait faire l'hypothèse que la nudité repoussante du rêveur exilé et le caractère désirable de la patrie sont les deux aspects d'un même phénomène. Ulysse, nu et couvert de boue ou de saumure, repoussant et conscient de l'être, symbolise le caractère sauvage et bouleversant du désir sexuel. Nausicaa est désirable non seulement parce qu'elle est la promesse d'un retour dans le monde des humains, mais aussi parce qu'elle pourra satisfaire peut-être le désir sexuel, ce qu'elle fait déjà et d'emblée par le simple fait qu'elle regarde Ulysse ; du coup, sa nudité exprime symboliquement son désir d'être vu et désiré. Cependant, dans le texte de l'*Odyssée*, il est remarquable que Ulysse s'approche de Nausicaa en renonçant à lui toucher les chevilles en signe d'allégeance mais préfère lui parler. La parole qui intervient à ce moment décisif empêche la nudité d'être indéterminée et donc de flotter autour de significations sexuelles où le désir de l'autre est à la fois convoqué, forcé, et séduit, attiré²¹.

En danse, la nudité n'est pas sans rapport avec l'ambivalence décrite dans le chant VI de l'*Odyssée* ; mais le contexte social et culturel du spectacle de danse ne permet qu'une équivocité personnelle et non intersubjective : ce contexte a le même effet que la parole d'Ulysse adressée à Nausicaa. Le contexte narratif de la nudité d'Ulysse signifie : « n'aies crainte : ma nudité, quoique dévoilant les attributs sexuels, n'est que le résultat involontaire d'un naufrage... » De même, le simple fait de danser sur un plateau de scène signifie que la nudité du danseur n'est pas seulement une séduction mais un fait *esthétique* où le fantasme sexuel du spectateur est subjectivement possible²² mais sans que celui-ci puisse l'imaginer intersubjectif : la nudité entre alors dans le sens, la signification, et non seulement dans le sensible, le sensoriel. N'est-ce pas là le commencement de l'art ?

Pour ce même Moyen Âge, la nudité est obscène en particulier dans l'idéologie catholique. Le corps est un « *ergastulum* », une prison pour esclave, et la concupiscence, la lascivité, est le vernis diabolique qui rend cette prison désirable. « Si un homme a quelque décence en son cœur, il n'osera gère se regarder nu » dit Possevino²³. C'est le Concile de Trente qui a forgé cette notion de décence : « Tout ce qui est lascif doit être évité ; de telle sorte que les figures humaines ne seront pas peintes ou ornées d'une beauté incitant aux appétits charnels » (*Canons*, Session XV, titre 2²⁴).

Contre cette idée, Montaigne dans les *Essais*, I, 36, associe à la nudité la nature pure et simple et utilise même la fameuse résurrection des corps promise par l'*Épître aux Corinthiens* afin de revaloriser le corps et la nudité elle-même. Dans *De l'usage de se vestir* (I, 36), Montaigne s'essaie à soutenir la thèse que l'homme était fait pour vivre nu, le vêtement n'étant qu'un artifice passé en coutume²⁵. C'est là qu'on trouve ce propos régulièrement attribué à un indien mais que Montaigne place dans la bouche d'un paysan en simple chemise en plein hiver : « vous avez bien la face découverte ; moi je suis tout face ». Dans ce cadre la nudité prend des



Ill. 1. Compagnie Pierre Droulers, *Zoo Walking, with a Rider*. Photo H. Sergeloos.

significations totalement inverses : la nudité est vérité selon une très ancienne métaphore. Elle renvoie à une authenticité et à une sincérité absente de la société de son époque.

On pourrait aussi bien évoquer le naturisme joyeux des années soixante-dix, héritier de l'hygiénisme issu du XIX^e siècle et qui se pense comme une libération. Il est inconscient du fait que, à l'instar de la prétendue révolution sexuelle de la fin des années soixante, il est une nouvelle dictature. Laquelle a été largement récupérée par le capitalisme. Selon Marcuse, l'hédonisme (dont la nudité n'était qu'un moyen) qui était d'abord un signe de contestation, dépendant donc de l'idéologie petite bourgeoise, est devenu ensuite un signe de consommation.

L'idée importante qui résulte de ces analyses est la suivante : la nudité est donc un signe négatif, purement et absolument différentiel. Par elle-même, elle ne signifie rien : elle n'a pas de valeur en soi. On ne peut pas dire qu'elle est un signe vide, mais la nudité est un signe essentiellement relatif. Elle n'a que le sens que lui donne son contexte. C'est pourquoi elle peut porter des significations *contradictoires*.

En effet, d'un côté, la nudité peut signifier la pureté, la beauté, la vérité, la probité, l'offrande, le don, la vulnérabilité, la pauvreté, l'animalité, la folie, l'abandon, l'impuissance ; de l'autre côté la liberté, l'hédonisme, la séduction, le pouvoir, la puissance, la fascination, la subversion, la perversion. « La nudité, c'est la

vérité, c'est la beauté, c'est l'art » affirme Isadora Duncan²⁶. Il n'est pas banal que la nudité puisse aussi bien signifier l'innocence que la pornographie, la fornication aussi bien que la chasteté²⁷.

Le point remarquable est donc la *polyvalence* et la *polysémie historique, politique, culturelle et esthétique de la nudité*.

C'est peut-être par cette polyvalence que la nudité demeure une situation très puissante dans notre culture ; elle la tient non pas tant de la possibilité de l'interpréter comme une promesse de sexualité, mais surtout du fait qu'elle est une situation archaïque où se dévoilent non seulement l'intimité mais les pouvoirs sociaux sur cette intimité. La sexualité est une des possibilités fondées sur ces pouvoirs mais elle est seulement l'un d'entre eux ; d'ailleurs, sa mise en œuvre requiert un consentement où le pouvoir prend une toute autre dimension, puisqu'il capte aussi celui qui entre en relation, fut-elle simplement une relation de regard.

La puissance de la nudité provient de ce qu'elle engage l'autre malgré lui, comme c'est le cas dans l'art corporel : le corps y est un « matériel banal, mais en même temps privilégié parce qu'il est dans les grandes lignes identique au sujet auquel il s'adresse, à l'autrui qu'il faut transformer » affirme François Pluchart²⁸. On a reproché au *body art* et au happening d'être trop dépendant du moment de l'exhibition, moment où tout se concentre, où tout se passe. On sait que Gina Pane préparait longuement ces spectacles et que leur enregistrement déçoit. Cela ne constitue pas une insuffisance par rapport à la peinture ou à la sculpture, mais c'est seulement le signe d'un art hybride, à la frontière entre le monument et le théâtre, mais peut-être plus proche du théâtre que de la chose²⁹.

Comment la danse s'approprie-t-elle ce signe hétéronome qu'est la nudité ? Parvient-elle à arracher la nudité à ces contextes psychosociaux larges et séculaires pour lui donner le sens qu'elle veut ?

LA NUDITÉ EN ART³⁰

La danse contemporaine utilise la nudité dans un contexte culturel précis qui a vu en elle l'objet social d'une revendication et un symbole de contestation. Le mouvement naturiste des années soixante a contribué à banaliser ce qui n'était pas seulement un contre-dispositif bourgeois ; le naturisme est un avatar du mouvement hygiéniste (lequel était caractérisé d'abord par une forme de salubrité très exigeante, assignée à un projet économique de rentabilité). Mais la valeur de l'hédonisme exploitée au point d'être devenu un objet de commerce (elle a atteint ce que Marcuse a nommé une « désublimation répressive³¹ »), a libéré la nudité de ses complexes psychosociaux.

La nudité est devenue plus libre. Elle a pu prendre alors le statut d'un moyen d'expression esthétique. Cela est sans doute aussi la conséquence dernière d'un long travail de modification et d'accoutumance de la représentation sociale du corps nu, depuis les premiers scandales du XIX^e siècle. Comme il y a déjà longtemps que la représentation picturale d'un corps nu n'est plus un scandale, la nudité, du moins en tant que représentation, est relativement libre. Et cela, d'autant

plus que les années soixante-dix ont donné lieu à ce qui peut apparaître aujourd'hui comme des outrances, en tout cas des expériences artistiques extrêmes (auxquelles Marcel Duchamp a peut-être involontairement donné l'impulsion initiale en se montrant, en 1919, le crâne rasé en forme d'étoile) expériences rassemblées sous le nom d'art corporel. Dennis Oppenheim fait rouler son bras sur du fil électrique et de la ficelle, et marque ainsi leur trace en creux sur sa peau. Des films présentent les modifications de la paume d'une main, d'un pouce, du visage sous l'effet d'un puissant jet d'air sous pression. Un livre posé sur le ventre, il reste pendant cinq heures étendu au soleil. Le livre enlevé, un rectangle pâle se lit sur le corps rougi par une brûlure au deuxième degré. Gina Panc, avec une lame de rasoir, se taillade épaules, flancs et avant-bras, faisant du sang³² une couleur picturale et de la cicatrice un dessin... Annette Messenger peint sur son corps et le fait photographier. Parfois, un visage s'y inscrit, les yeux dessinés sur les seins, dont l'aréole forme l'iris. Ou bien, le dessin d'un squelette expose l'intérieur du corps à sa surface. Ou encore, le dessin fait courir sur la peau des insectes, y fait fictivement s'enfoncer des épines ou des couteaux... Les *Anthropométries* d'Yves Klein s'inscrivent sur toiles et papiers, lors de séances qui sont de véritables happenings, avec une place mineure accordée à l'improvisation³³. Le peintre se sert de corps nus comme de pinceaux vivants : les toiles produites sont des traces de corps dont la nudité est un élément essentiel ; technique reprise dans le théâtre de rue³⁴. Comme le dit Gilbert Lascault : « Le corps devient la toile vivante sur laquelle ils écrivent ou le marbre saignant qu'ils sculptent³⁵ ».

Ainsi, les années quatre-vingt ont trouvé un usage esthétique du corps nu suffisamment avancé, rénové et parcouru pour permettre précisément une certaine liberté créatrice. En particulier, la représentation du corps nu est sortie de son statut de représentation précisément pour devenir plus qu'un manifeste : un acteur. C'est bien le sens de l'expression assez plate « body art » : non pas considérer le corps comme beau et comme artistique (auquel cas, le sculpteur du très antique éphèbe de Kritios y avait déjà pensé) ; mais considérer *et* agir le corps vivant comme producteur et support de l'œuvre d'art. Cela même est une révolution esthétique et culturelle. Le corps a été depuis toujours l'objet d'une représentation plus ou moins allégorique (du moins pour les formes culturelles conscientes d'elles-mêmes). Avec l'art contemporain, le corps devient *sujet de l'art*, sujet au sens fort ; il n'est plus ce dont l'image porte un thème, il n'est plus métaphore, mais *il est par lui-même* ; en tant que vivant, à la fois *acteur et scène de la création artistique*.

Il est essentiel de comprendre que la danse contemporaine ne s'est pas élevée et construite seule, de par les ressources de sa seule tradition, mais à puisé *aussi* dans l'épanouissement et le développement du corps vivant dans les arts contemporains³⁶. Ce processus a consisté pour le corps à devenir le sujet de l'art, et non plus son objet, son thème, son signifié ou son signifiant³⁷. L'art contemporain présente ce trait remarquable : un glissement tangentiel vers un corps qui agit l'œuvre d'art, un art qui n'est plus l'expression d'une idée, qui n'est plus symbolique³⁸, mais devient sa propre matière, au point de subvertir les codes dominants

qui sont toujours des manières de rendre allégoriques le corps et ses représentations, de les transformer en signes (ce qui, dans l'existence quotidienne, se fait sans mal dans la mesure où, pour l'être que nous sommes nous-mêmes, être signifie être incarné, être un corps qui est le « véhicule de l'être-au-monde³⁹ » selon la formule équivoque de Merleau-Ponty, c'est-à-dire d'emblée une profusion de modes de présence qui oscillent constamment entre la signification et le sensoriel.

La danse contemporaine s'est délestée des contraintes sociales de la narration, de la beauté et même de l'obligation de signifier quelque chose de déterminé. Cette libération est un des aspects fondamentaux de l'autonomie esthétique de la danse contemporaine. La danse est une sémiogenèse, toute chorégraphie génère ces signes propres, les répète afin de les valider, avant de les reprendre dans des cycles plus ou moins réguliers. Elle est cette création de normes provisoires et toujours à la limite de l'anomie, sans passer du côté du chaos. Aussi étranges que soient les mouvements chorégraphiques, ils ont une régularité minimale, la plus basse étant la répétition.

Du coup, lorsqu'elle s'empare de la nudité, elle ne peut simplement se *soumettre* aux significations psychosociales définies par l'histoire culturelle récente. En effet, dans la mesure où elle est autonome, non seulement du côté de la création mais aussi du côté du discours sur elle, la danse, libre de la glose et de la norme parce qu'elle les précède et s'en déclare indépendante, ne peut intégrer la nudité que comme un élément esthétique qu'elle produit pour ainsi dire à partir d'elle-même.

Elle ne peut prétendre être complètement dégagée de toutes les significations que la nudité supporte socialement et culturellement. Elle peut tendre à en être indépendante dans le processus créatif (c'est une des fonctions du mythe social moderne de l'artiste), mais elle ne peut récuser le fait inévitable que les déterminations sociales et culturelles propres à la nudité influent sur la réception même du spectacle. Cette indépendance signifie que le chorégraphe fait les *choix* de création sans se laisser diriger par les formes dominantes.

Tout le problème (et la difficulté) est là : la danse contemporaine parvient-elle à inventer une nudité chorégraphique ?

Sans trancher la question de savoir si la nudité chorégraphique existe, si elle peut prétendre au statut de « dansème » ou de « chorégraphème », c'est-à-dire d'unité minimale significative (à l'instar de la linguistique qui distingue dans une langue des phonèmes, unités minimales de son, et des sèmes, unités minimales de sens), la question se pose de savoir si la nudité peut être autre chose qu'un état de fait du corps. La nudité physique, l'absence de vêtement, est-elle toute la nudité ? Si c'était le cas, les chorégraphes de nu ne feraient qu'utiliser les significations et les affects sédimentés par la culture dans son idée et son image, la nudité serait alors un simple accessoire, un élément de décor, un prétexte.

En revanche, s'il était légitime de parler d'une nudité chorégraphique, elle ne serait pas une catégorie spécifique mais seulement un signe propre à tel ou tel chorégraphe. Il faudrait à chaque fois parler de *telle nudité* propre à *telle chorégraphie*, sans pouvoir évoquer la « nudité en général », laquelle ne correspond à

rien d'autre qu'un état de fait, à savoir qu'un corps est sans vêtement, une définition toute négative, donc sans grande pertinence. Ou bien la nudité est propre à une chorégraphie qui la montre ainsi, ou bien il s'agit d'une catégorie générale, et alors elle n'a rien de spécifiquement artistique. Elle désigne dans ce cas seulement un état de fait qui reçoit entièrement les significations qu'il porte du seul contexte.

Or affirmer que la nudité en danse n'est pas une simple nudité corporelle n'est pas sans fondement.

LA NUDITÉ EN DANSE

D'abord, il faut dire d'elle ce que l'on peut dire de la nudité en peinture. Le nu peint produit une distance si bien que la peinture d'une femme nue ne fait pas du tout le même effet qu'une femme en chair et en os et nue. En général, s'il est vrai que la nudité est une dimension déterminée de la vie sociale, on ne peut considérer qu'elle est seulement *transposée* dans un cadre esthétique. Par exemple, si la nudité en peinture a donné lieu à des scandales, c'est plutôt en raison de changement significatif dans la représentation du nu et non dans le fait de faire des représentations de nu. Le nu est une forme assez classique ; mais c'est seulement lorsque Courbet oriente l'axe du tableau sur le sexe féminin et sa pilosité, en faisant disparaître le visage (*L'origine du monde*), ou lorsqu'il montre deux femmes nues enlacées (*Le sommeil*), ou bien encore lorsque Renoir peint les taches de lumière sur la peau, que le scandale commence. Le nu, en tant que tel, si cela a un sens d'en parler comme d'une catégorie générale abstraite, n'est pas en lui-même un scandale ou une transgression de la règle sociale qui prescrit le port de vêtements.

Le simple fait de la peinture produit un effet d'abstraction. La chair peinte n'est pas la chair humaine simplement donnée sous une autre modalité : la peinture modifie radicalement le mode de présence de son objet : elle sépare la chose et son apparence, son apparaître ; dans la réalité, l'apparence de la chose est inséparable de la chose elle-même. La puissance de la peinture consiste à isoler l'apparaître de la chose et à le montrer pour ainsi dire tel qu'il se manifeste en lui-même et non pas tel qu'il se manifeste dans le monde. Dans ce dernier mode, l'apparaître de la chose se vide aussitôt pour laisser la place à la chose, c'est-à-dire à un complexe utilitaire, un ceci destiné à telle ou telle occupation, ayant le sens général d'un moyen pour une fin technique déterminée.

Esthétiquement, c'est une très grande difficulté que celle de savoir si cette modification de l'appréhension de la chose en peinture, en photographie ou en sculpture, dépend de la coupure⁴⁰ du réseau indéfini des choses utiles se renvoyant les unes aux autres le long de mes occupations et comportements quotidiens, ou bien si le regard, la considération esthétique des choses fait la rupture et convertit la chose banale en œuvre d'art. L'art est assurément et à la fois *un type de regard* et une *manière de présenter ou de montrer les choses*.

Il est certain que la danse transforme la nudité comme état de fait en « *nudité en art* » ; elle opère cette œuvre d'abord par la scène qui sépare le monde social banal et quotidien d'une part et l'espace artistique d'autre part. Aussi factuelle soit

la nudité montrée sur un plateau de danse, elle ne pourra jamais être un simple état de fait mais recevra nécessairement une signification esthétique⁴¹. La nudité en danse n'est certes pas du même type que la nudité en peinture⁴², mais elle est du même ordre, à savoir qu'elle est une nudité en art, une nudité transformée et assumée comme une donnée esthétique dont la signification est déterminée par l'œuvre elle-même, comprise comme totalité. Ainsi danser nu, c'est bien plus qu'être simplement nu ou que danser sans vêtements.

Le corps chorégraphié modifie sa nudité factuelle en nudité chorégraphique ; celle-ci reçoit alors les significations que la chorégraphie lui assigne, de la même manière qu'elle fixe les directions de sens voulues ou désirées aux accessoires, aux éventuels éléments de décor, à la musique.

Dans *K.O. Debout* de Heddy Maalem, les trois danseuses nues dont on peut apprécier les mouvements fluides et la course statique montrent une nudité ludique, oscillant entre une allusion à Botticelli et un discret rappel d'une invention de Trisha Brown, danser de dos (*If you couldn't see me*) ; elles sont charmantes et, comme les autres séquences, suggère une douceur féminine qui fait contraste avec la brutalité masculine.

L'homme nu d'un des soli de Ruckert, dans *Hautnah*⁴³, développe une figure nettement orientée sur la puissance et le force musculaire. Le sexe n'est pas nié mais étrangement présenté : d'abord esquivé par un regard insistant, les yeux dans les yeux, qui s'appuie sur la gêne du spectateur, puis étalé au travers du symbole d'une pratique sexuelle orale. L'impression qui s'en dégage est celle d'un archaïsme qu'on ne peut pas imputer seulement à la stature colossale du danseur.

Les danseurs de *Nu, Théâtre d'action*, de la compagnie Maripaule B., sont nus à un moment très clownesque, plein d'humour, enfantin. Nulle obscénité, mais un moment ludique qui reçoit sa tonalité propre de l'ambiance générale du spectacle. On pourrait parler d'une sorte de primitivisme. Un dispositif technique simple amplifie les sons ou les bruits, à la limite de la voix, qui sortent du corps. Des expirations appuyées, des souffles, des inspirations et des râles d'efforts. Comme le dit Maripaule B. : « on donne au spectateur une sorte de grosse loupe pour s'approcher au plus près de l'artiste et au lieu qu'il soit habillé de costumes, d'artifices et de protections diverses, on montre l'acteur complètement nu dans le sens où l'on ne cache rien. [...] Il s'agit d'une nudité artistique et non seulement physique⁴⁴ ». Son atmosphère, son contenu thymique est entièrement déterminé par le rythme affectif général du spectacle. La nudité, conséquemment, y est ludique, immatérielle, presque surnaturelle, onirique, planétaire.

Dans *La tête contre les fleurs*, un spectacle chorégraphié par Gallotta en 1995, trois messieurs et deux dames montrent une certaine nudité, toute empreinte de délicatesse et de raffinement, dans une atmosphère libertine, très dix-huitième. Pas de violence ni d'obscénité, mais le règne du bon goût, savamment érotique et subtilement allusif. Une nudité de marivaudage où le plaisir est davantage dans l'effort de séduction que dans la consommation. Là, le ballet utilise une ligne sociale de la danse, celle qui trouve dans la danse l'expression d'un plaisir autonome.



Ill. 2. Chorégraphie
Boris Charmatz,
Aatt enentionon.
Photo
Cathy Peylan.

Ainsi, la scène et son contexte culturel (c'est-à-dire le savoir social qu'il s'agit d'un spectacle de danse et non pas d'exhibition ni de tentative de corruption de mineurs) ne sont pas seuls à opérer cette fonction d'abstraction et d'esthétisation. Le *style* et l'atmosphère de la chorégraphie jouent un rôle essentiel. Mais cela pose une autre difficulté. En effet, on peut admettre que la gestuelle joue en danse le rôle d'abstraction que la toile, la couleur et la forme jouent dans la peinture. Or la nudité est un état principalement visuel et extérieur et non pas un type de mouvement. Si la danse est par essence mouvement, et mouvement libéré de toute utilité pragmatique déterminée, comment l'écriture chorégraphique peut-elle utiliser la nudité sans tomber dans la facilité puisqu'elle arrive déjà chargée de significations ?

Comme la nudité est un état passif, négatif (caractérisé par l'absence de vêtement) et non un type de mouvement, c'est-à-dire une activité, une énergie, une puissance passant continuellement à l'acte, on ne voit pas très bien comment elle deviendrait une unité chorégraphique spécifique.

Lloyd Newson dans *Bound to please* (Le devoir de plaire) utilise la fonction de séduction portée par la nudité du corps jeune en y opposant celle d'une femme âgée (Diana Payne-Myers) dont le corps simplement exposé est chargé de contester la tyrannie du jeunisme. Peu de travail chorégraphique mais la simple utilisation d'une nudité rejetée parce qu'elle renvoie à la vieillesse et est le revers obscur de la promotion pourtant suspecte en elle-même de la pureté et beauté de la jeunesse.

La nudité peut même être un obstacle à l'intention artistique. C'est ce qui a peut-être été redouté dans le spectacle que Pina Bausch a monté en 1970 *Nach null*, Après l'anéantissement. Pina Bausch a hésité pendant l'élaboration de son spectacle à montrer des danseurs nus ; elle a préféré les habiller de costumes déchirés figurant des squelettes. Le motif est ici que la nudité n'était pas suffisamment forte pour exprimer ce qu'elle avait en vue. D'une certaine manière, Hegel l'indique dans son *Esthétique* : le corps humain, même en sa nudité, a une supériorité. Sa peau est déjà sensible, elle dit l'être en vie pour une extériorité. Mais comme l'âme ne se manifeste pas dans toute la réalité de la forme humaine, l'art est appelé à combler cette lacune⁴⁵.

Un autre argument pourrait aggraver encore cette analyse. Si l'on accepte de définir la nudité de fait par la visibilité des attributs sexuels, alors on peut remarquer que ceux-ci sont des organes vides, ce sont des creux. En ce qui concerne le sexe féminin, cela est évident. Mais le pénis est aussi un corps caverneux, comme le dit assez comiquement la physiologie. Ils n'ont de valeur que si tous les autres organes, si tout le reste du corps, toute l'existence, convergent, si j'ose dire, vers eux.

En tant que tels, les organes sexuels sont sans intérêt esthétique. Lorsque Boris Charmatz, dans *Aatt enen tionon*, souligne les organes sexuels et le ventre, en vêtant ses danseurs de tee-shirt, il met l'accent non sur eux en tant que tels mais surtout sur le fait qu'ils ont été cachés : « Nous danseurs, nous possédons un corps travaillé. Ce n'est pas sa belle nudité que je veux montrer, mais une nudité empirée, cassée, par ce tee-shirt, très court, qui nous habille, alors que le reste est nu. C'est un travail sur les organes sexuels, le ventre, lieu de la respiration : il s'agit de danser avec la part tellurique du corps, toujours dissimulée, asphyxiée⁴⁶ ». Charmatz se refuse à faire de la nudité en elle-même une donnée esthétique : elle n'est présente que pour montrer ce qui ne se voit pas, à savoir la censure d'une partie présumée basse du corps. Le dispositif scénique, trois plateaux superposés, construit un cadre beaucoup plus captivant que le simple fait de voir deux hommes et une femme danser nu. En effet, ce découpage original de l'espace scénique est analogue à la coupure du corps en haut et bas (coupure répétée dans le vêtement) ou à celle, archétype, du corps féminin en trois zones délimitées par la culotte et le soutien-gorge (dont Dali et Magritte ont exploité l'image dans leurs tableaux).

L'espace social et l'espace psychique sont clivés et ce clivage est répété dans l'habillement du corps qui divise, sépare et disjoint. Charmatz utilise ici ce fait social séculaire afin de le contrer : en effet, la danse des trois danseurs, séparés visuellement mais dont le spectateur peut faire la synthèse, implique une communication du mouvement, un flux de gestes et d'énergie malgré les séparations sociales et mentales. D'où le caractère très abstrait du spectacle. Ainsi, à aucun moment la nudité n'est posée pour elle-même, comme si elle avait une valeur intrinsèque.

Boris Charmatz a lui-même indiqué son intention et son interprétation : « non seulement nous ne travaillons pas pour ou avec la nudité, mais nous travaillons paradoxalement contre. Nous ne nous confrontons pas au corps social habillé, mais à l'utopie du corps nu, entier, édénique. La danse a certainement besoin de revoir l'apparente simplicité des dualités usuelles, dont celle qui oppose systématiquement corps nu/corps habillé. Nous nous inscrivons en faux ici contre une certaine idée de LA nudité, provocatrice, rangée et univoque, nous dansons en décalage avec l'un des mythes fondateurs de la danse moderne, utopie fascinante du corps nu cherchant dans la nature à se libérer du joug social, de la gangue Éducation, pour se plonger libéré, dans les éléments naturels, terre et vent⁴⁷ »

De même, Jérôme Bel, dans *Jérôme Bel*, ne se contente pas d'exhiber des danseurs nus, mais il veut montrer ce que le corps produit si souvent mais toujours caché : l'urine. Le danseur Javier de Frutos danse nu mais en montrant du sang (*Transatlantic*). Ne se situent-ils pas les uns et les autres dans la ligne de cette tradition ouverte par Nijinski, qui consistait à faire danser le corps réel, le corps de chair et de sang ?

À partir de là, le soupçon que le danseur nu pourrait exploiter le caractère émouvant de la nudité, son attraction psychosociale excitante et scandaleuse comme un substitut facile, un simulacre de création artistique, ne tient guère dans la mesure où, à chaque fois, le spectacle ne se contente pas d'exposer une nudité mais lui donne un statut, lui attribue une signification déterminée.

En fait, il faut affiner l'analyse et ne pas se contenter d'une opposition simple entre la nudité comme état de fait et le mouvement chorégraphique comme acte. Il est fécond de faire une autre différence entre la nudité comme état de fait physique, superficiel et extérieur du corps humain, et d'autre part la nudité comme mode d'expression, comme sens ou signification, comme *atmosphère*, comme *ambiance* : autrement dit, non plus la nudité comme fait mais la nudité comme façon dont une personne porte et assume ou encore existe sa nudité réelle. Dans ce second sens, la nudité n'est nullement un état physique mais bien plutôt un *mode d'expression*, c'est-à-dire une signification, presque une mise en forme. À ce titre elle peut recevoir le statut d'unité chorégraphique, de « dansème ».

Le corps de danse n'est pas un corps normal, simplement mis en mouvement. Le mouvement chorégraphique implique esthétiquement une transformation perceptive du corps et du monde ambiant. Le corps du danseur est une motricité qui donne au monde sa tonalité dominante. Cette motricité dominante peut récupérer le caractère émouvant⁴⁸ de la nudité dans la détermination d'une atmosphère. Ainsi, comme nous l'avons vu sur quelques exemples, la nudité suscite seulement l'émo-

tion que la chorégraphie lui confère : selon son mode dominant, la nudité pourra bien être agressive, choquante, subversive ou joyeuse.

Donc s'il y a une nudité en danse, c'est seulement une signification, une ambiance, produite par une danse spécifique. Si la nudité est un sentiment, une façon d'être au monde, alors une chorégraphie subtile peut essayer de l'exprimer, sans passer nécessairement par une nudité physique. De même que la sexualité n'est rien de sexuel, la nudité en art ne consiste pas seulement à être nu. Un comédien habillé peut très bien signifier qu'il est nu en faisant les gestes qui correspondent à la conscience de cette nudité, en portant les mains aux endroits stratégiques, en montrant un visage apeuré à l'idée que quelqu'un surgisse soudainement et le surprenne ainsi.

C'est bien ce que montre Olga de Soto dans *Murmures*⁴⁹. Couchée d'abord dans l'herbe, elle entre lentement sur le plateau. Commence alors le bruissement du hautbois, intermittent, se dissociant en coupures orangées éclatantes. La danseuse est pieds nus, vêtue d'une robe très simple et ample, sans ceinture ni agrafe. Ses gestes sont lents, parfois presque figés ; par moment elle se tend comme un arc, le doigt obliquement tendu vers le ciel. D'où provient l'intensité aiguë que l'on ressent et que l'on ne peut seulement imputer à l'indolence tendue de l'interprète et à l'arrogance du hautbois ? De ce que le corps murmure, entendez le corps de chair. Olga de Soto, sous ou avec sa robe, *semble nue*. Et ce qui est à voir, si l'on peut dire, c'est le babil de son corps nu, le chuchotis de sa nudité, le frémissement ou le marmonnement de sa peau et de ses muscles. Le corps de la danseuse se dessine obscurément sous la robe dont l'ampleur cache les mouvements précis, ne soulignant que les moments où la peau et le tissu se frôlent. Ainsi, nous sommes conduits à suivre le corps de chair à travers l'écran de l'étoffe. Cette nudité est alors proprement chorégraphique, seulement esthétique, sans donnée visuelle directe. Olga de Soto, commentant ce solo, est claire : « je ne peux pas être plus nue ! ». Plus nue, ce serait la nudité intime de l'amour. Ici, la nudité est suggérée, non seulement à travers les plis de la robe dont Clérambault, le maître de Lacan, soulignait l'érotisme, mais surtout au moyen de ces gestes lents à la manière dont les muscles se bandent ; ce n'est pas seulement le voilement qui suggère la nudité, mais cette lenteur concentrée, cet effort et cette application mise à chaque geste, à chaque extension comme si quelque chose de capital en dépendait. Cette évocation est d'autant plus suggestive que l'esprit est partagé entre l'imagination de ce corps nu sous la toile et la désérotisation du spectacle, laquelle est l'effet conjugué de la musique et de la conscience qu'il s'agit d'une représentation.

Certains spectacles font de la nudité non plus une revendication, une contestation, mais une sorte de protestation modeste et tragique. La nudité, selon Pierre Droulers, signifie un dépouillement, en lui-même significatif à la fois d'une nouvelle vulnérabilité et d'un rétrécissement idéologique : la différence entre soi et le monde se rapproche de soi. La nudité acquiert ainsi une signification visiblement politique. Mais son solo nu, *Zoo walking, with rider*, ne contient pas de détermination politique de cet ordre, sinon que, à travers une allusion à Darwin, la nudité est utilisée en tant que signe de l'animalité ou de la sauvagerie et en même temps

subvertie pour exprimer combien le corps de l'homme est muable et mobile, capable d'entrer dans toutes les formes, même les plus animales⁵⁰. L'interprétation du sens politique de la nudité par le chorégraphe ne s'applique guère au spectacle lui-même mais au contexte global de la danse actuelle, à sa genèse.

Ainsi, en ce qui concerne la nudité en danse, il n'est pas absurde de risquer cette formule : le mouvement habille le danseur nu. La nudité du danseur en mouvement peut être considérée comme une espèce particulière de costume : c'est le mouvement qui l'habille. On peut ici rappeler l'analyse que Roland Barthes faisait du strip-tease : « contrairement au préjugé, la danse qui accompagne toute la durée du strip-tease, n'est nullement un facteur érotique. C'est même probablement le contraire : l'ondulation faiblement rythmée conjure ici la peur de l'immobilité ; non seulement elle donne au spectateur la caution de l'art [...], mais surtout elle constitue la dernière clôture, la plus efficace : la danse, faite de gestes rituels, vus mille fois, agit comme un cosmétique de mouvements, elle cache la nudité, enfouit le spectacle sous un glacis de gestes inutiles et pourtant principaux, car le dénuement est ici relégué au rang d'opérations parasites, menées dans un lointain improbable. On voit ainsi les professionnelles du strip-tease s'envelopper dans une aisance miraculeuse qui les vêt sans cesse, les éloigne, leur donne l'indifférence glacée de praticiennes habiles, réfugiées avec hauteur dans la certitude de leur technique : leur science les habille comme un vêtement⁵¹ ».

Il semble qu'on pourrait appliquer directement cette analyse à la nudité en danse contemporaine ; à ceci près que les gestes chorégraphiques ne sont pas « inutiles » mais précisément forment le cœur du spectacle, sont originaux et non « mille fois » vus ; la nudité n'y est présente qu'à la condition que la chorégraphie sache se séparer de la force univoque des pulsions voyeuristes. Dans le strip-tease, la danse est chargée de neutraliser l'érotisme, non pas de l'anéantir mais de le maintenir à bonne distance : il faut éviter que le spectacle ne tourne à la tentative de viol ; l'art de la danse sert d'alibi au voyeurisme. Dans la danse contemporaine, de même, il faut neutraliser l'érotisme ou bien en faire le serviteur de l'art : soit en le faisant disparaître, soit en l'affirmant pour mieux le dissoudre (c'est la position typique de Félix Ruckert) ; le voyeurisme sert d'alibi à l'art de la danse⁵². Ce sont certes des positions contraires, précisément spéculaires (elles se répondent en miroir), mais leur opposition ne doit pas masquer leur profonde communauté.

La nudité est un état passif qui peut donc recevoir, par la force esthétique du spectacle, la signification que celui-ci exprime et expose. Mais elle est aussi un thème psychologique, social et culturel quasi-autonome, polysémique, de telle sorte que son usage produit inévitablement des effets de sens dépendants de cette polyvalence. Du coup, ceux que la nudité exaspère peuvent trouver dans sa richesse culturelle un argument contre le spectacle lui-même ; de même, pour les mêmes raisons, le spectateur attentif et affectivement libre pourra apprécier la manière dont la chorégraphie s'efforce de ne pas se laisser piéger par ces significations sociales et parvient à créer à chaque fois une nouvelle nudité.

JEAN-JACQUES DELFOUR

NOTES

1. Cité dans Sylvie Crémézi, *La signature de la danse contemporaine*, Chiron, 1997, p. 106.

2. Possevino, *Tractation de poesi et pictura*, Lyon, 1593, cité in Blunt A., *La théorie des arts en Italie (1450-1600)*, 1940, chap. VIII.

3. Depuis Jean-Claude Gallotta, *Les survivants, Hommages à Yves P.*, 1983, *Mammame*, 1985 ; Jan Fabre, *The power of theatrical madness*, 1986. Dans le premier, on pouvait voir une nuée d'angelots nus traverser la scène ; dans le second spectacle de Gallotta, une farandole de femmes et d'hommes nus passaient devant un rideau, les femmes tenant les hommes par le pénis.

4. Cf. D. Frétard, *Quatre chorégraphes dénudent les corps pour mieux les disséquer*, in *Le monde*, 1/XI/96, p. 27.

5. Le voyeurisme et l'exhibitionnisme forment, selon la psychanalyse freudienne, un couple de pulsions partielles ou perverses, du même ordre que le sadisme et le masochisme. Une première analyse, de type phénoménologique, en est donnée dans les *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* (1905). Dans *Pulsions et destins des pulsions*, Freud en reprend l'analyse sous un point de vue génétique, sous la forme d'une « dialectique interne ».

6. Celle-ci n'est significative qu'en considération du trouble à l'ordre public qu'une œuvre ou une activité peut produire. L'atteinte à la moralité publique n'est pas entièrement subjective. S'il appartient au juge pénal de l'apprécier, il ne le fait qu'en fonction des critères que le *Code Pénal* fixe et des éléments que telle partie plaignante fait valoir sur le délit d'exhibition, cf. *Nouveau Code Pénal*, articles 222-232 : « L'exhibition sexuelle imposée à la vue d'autrui dans un lieu accessible aux regards du public est punie d'un an d'emprisonnement et de 100 000 F d'amende » ; peut être utilisé l'a. 227-22 : « Le fait de favoriser ou de tenter de favoriser la corruption d'un mineur est puni de cinq ans d'emprisonnement et de 500 000 F d'amende. Ces peines sont portées à sept ans d'emprisonnement et 700 000 F d'amende lorsque le mineur est âgé de moins de quinze ans. Les mêmes peines sont notamment applicable au fait, commis par un majeur, d'organiser des réunions comportant des exhibitions ou des relations sexuelles auxquelles un mineur assiste ou participe ».

7. Peu ou pas d'exemples ; peut-être une brève séquence d'une pièce de Félix Ruckert, *Krapplack*, où une danseuse, les yeux bandés, passe très lentement devant quatre hommes nus, effleurant de la main leur pénis (peut-être une allusion à la farandole de Gallotta). Ici, la visée d'une signification sexuelle n'est pas évidente dans la mesure où la scène de spectacle produit cet effet d'abstraction que nous décrivons plus loin.

8. Cf. J.-J. Delfour, *L'amour, le sexe et la danse : Docteur Labus de Jean-Claude Gallotta*, in *Cassandra*, n° 11, janvier 1997. Cf. dans le même ordre d'idée nos critiques *Margo Sappington : Rodin mis en vie*, in *Cassandra*, n° 12, février 1997, ainsi que *Bill T. Jones, Arnie Zane Danse Company*, in *Cassandra*, n° 21, février 1998.

9. K. Clark dit que le *Nu bleu* de Matisse ou le *Torse* de Brancusi, un buste féminin composé de trois cylindres, lui semble « plus troublant et moins décent » que la *Vénus de Cnide*. Et nous pourrions donner bien des exemples personnels.

10. Sur une musique de Claude Debussy, décors et costumes de Léon Bakst, première représentation le 29 mai 1912. Un scandale minime en comparaison de celui que suscitera la première, le 29 mai 1913, du *Sacre du Printemps* (Igor Stravinski, Nicolas Roerich).

11. Mouvement analogue en peinture. Par exemple, on peut songer aux critiques qui ont accueilli *Les Sabines* de David (1799). Le choix du nu pour les personnages masculins

principaux du premier plan, notamment Romulus et Tatius, fut violemment critiqué, principalement pour des raisons de décence (le fourreau de l'épée de Tatius fut déplacé par David lors d'une reprise ultérieure du tableau, en 1808). David répondit point par point dans une *Note sur la nudité de mes héros*. De même, le scandale qui accueillit le salon impressionniste, boulevard des Capucines, en 1872, ne portait pas sur la nudité elle-même, largement acceptée depuis le règne des pompiers, mais sur la présence de taches de couleurs laissées par le feuillage : on évoqua la putréfaction du cadavre (ainsi le critique Wolf du *Figaro* ; Cf. Jean Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*).

12. Historial, au sens heideggerien de créateur d'histoire.

13. La décence est une notion largement utilisée par le discours et la pratique religieux ; Louis Tonson (1622-1700), membre de la compagnie de Saint-Sulpice, plaça la modestie au centre de la formation cléricale de l'état spirituel du religieux, la modestie c'est-à-dire la décence, la retenue, le contrôle de soi.

14. K. Clark, *Le Nu (The Nude. A Study of Ideal Art, 1956)*, Paris, 1969. Cf. B. Cichy, *The Nude in Art*, Londres, 1959.

15. Danielle Régnier-Bohler, *Le corps mis à nu*, in *Europe*, 1983, n° 654, pp. 51-62.

16. Cette dynamique affective et paradoxale est, dans le cas de la nudité en danse, liée à un autre important paradoxe, celui que Heine décrit dans une nouvelle sur le théâtre de marionnettes : le danseur est à la fois une machine et un être humain vivant (analogue en cela au paradoxe de Diderot à propos du comédien de théâtre). Peut-être est-il fécond de faire l'hypothèse que la dynamique de l'exhibition et de la honte correspond à la projection qu'implique la perception hésitante de l'acteur ou du danseur comme machine, marionnette ou bien comme être humain, devant dès lors répondre aux fantasmes du spectateur ou bien comme mû par un désir propre. Cela expliquerait la force de ces situations pourtant très conventionnelles.

17. J.-C. Flügel, *Le rêveur nu*, 1930¹, Aubier 1982. Nadège Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Flammarion, 1997. Cf. aussi E. Lemoine-Luccioni, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Seuil, 1983 ; et A. Descamps, *Le nu et le vêtement*, 1972.

18. Flügel, *op. cit.*, p. 16.

19. Freud, *Die Traumdeutung*, 1900¹, 1928⁸, *L'interprétation des rêves*, PUF, 1967, p. 215.

20. *Odyssée*, Chant VI, vv.130-220.

21. Roland Barthes est dans le même sillon, qui souligne que la nudité est représentée dans le strip-tease et non seulement exposée ; de telle sorte que l'érotisme est à la fois signifié et neutralisé (*Mythologies*, Seuil, 1957, pp. 147-150). Ne se passe-t-il pas un phénomène analogue dans la danse contemporaine ?

22. Il se peut que le chorégraphe aille chercher ce fantasme sexuel chez le spectateur ; mais le spectacle reste de la danse, il demeure un phénomène artistique, car, précisément, la chorégraphie se contente de s'amuser avec cette dimension : la sexualité demeure l'objet d'une allusion.

23. Possevino, *Tractation de poesi et pictura*, Lyon, 1595, cité in A. Blunt, *La théorie des arts en Italie (1450-1600)*, 1940, chap. VIII.

24. Cette notion religieuse et sociale de décence aura une longue postérité. À partir des conciles provinciaux tenus en 1565 pour tirer les conclusions du concile de Trente s'accéléra une réforme catholique des fêtes. Les autorités ecclésiastiques ramènent à une décence dévote les turbulences traditionnelles des processions coupées de danses. En même temps qu'elles mettent fin aux anciens jeux paraliturgiques de Nativité et de Résurrection représentés dans les cathédrales, elles contrôlent les sujets des pièces de Fête-Dieu, con-

ques désormais comme des illustrations de l'eucharistie et des sermons en action. Dans les arts, les salons initiés par Colbert au XVII^e siècle sont pilotés par une commission choisie parmi les officiers de l'Académie pour vérifier la qualité des ouvrages ; en 1777, on lui demande d'apporter à l'examen des œuvres la plus grande sévérité et de veiller à la décence des sujets, etc.

25. Certes, il reconnaît au corps la capacité de la dépossession de soi dans la peur (III, 6) ; mais aussi la faculté de la vérité (I 14, III 13). Contre cette diabolisation de la chair et du désir sexuel, Montaigne loue la beauté du corps (II, 7), en l'interprétant comme requise par le christianisme qui récompense aussi par une résurrection des corps. Il récuse cette idéologie qui rejette le corps (III 5, III 13). Cf. G. Nakam, *Le Corps dans les Essais. Études de nu*, in *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, n° 7-8, 1987, pp. 31-46.

26. Cité dans Sylvie Crémézi, *La signature de la danse contemporaine*, Chiron, 1997, p. 106. Cette importante danseuse, Isadora Duncan, a commencé par la nudité des pieds. En rupture avec l'académisme, influencée par François Delsarte, elle danse en tunique, pieds et jambes nus sur la musique de *Tanhaüser* à Bayreuth, sur celle de Chopin, de Glück ou sur les accents de la *Marseillaise*. Son mysticisme trouvera une digne héritière en la personne de Ruth Saint Denis (1877-1968). Elle aussi danse pieds nus. Martha Graham, qui étudiera à la Denishawn School, héritière de Delsarte et Dalcroze, dansera pieds nus. Ce changement apparemment mineur est décisif. Le pied nu est certes un rejet de la pointe classique, mais aussi surtout d'une conception du corps comme symbole ou allégorie. Le pied nu permet des positions en flexion ; il fait apparaître un corps de chair, musclé, créateur d'énergie, en relation vivante avec le sol. Le corps n'y est plus un ersatz imparfait d'un modèle éthéré et inaccessible mais il devient la référence. Le dévoiler, c'est affirmer qu'il n'est pas honteux.

27. Cf. les chapitres II et III de la *Genèse* qui donnent un exemple frappant de l'ambivalence de la nudité. Avec le verset 25 du chapitre II se clôt la description du régime du désir propre à l'Eden. La nudité est ici dénuée de honte ; cela implique évidemment que l'homme et la femme connaissent leur nudité, qu'elle ne fait pas mystère ; l'absence de honte signifie sans doute une *assomption heureuse* de la différence sexuelle. une assomption dans laquelle la différence sexuelle est régie par l'amour, la nudité sans honte étant à la fois le signe du don et le signe de l'accueil de l'offrande. La nudité peut certes être pensée comme le moment où le corps échappe au processus du sens, de la signification, pour entrer dans le mode du trouble, du pathique, voire du pathétique, en un mot du sensible ou du sensoriel pur. Cependant, ici, l'absence de honte est en même temps l'absence de trouble, un rapport heureux à la nudité, sans qu'il faille dire ou préciser de quoi il est question. Y a-t-il un sens d'ailleurs à parler d'un sensible pur ? Avec le chapitre III, commence ce que les éditeurs de la Bible ont appelé la chute originelle. La nudité change subitement de signification : elle devient l'indice que l'homme et la femme ont mangé de l'arbre de la connaissance du bien et du mal (ce qui montre qu'elle n'est rien sans un discours qui en détermine le sens). Ainsi, dans le même texte, qui plus est fondateur, la nudité est à la fois innocence et signe d'une corruption présumée (nous avons montré ailleurs que cette prétendue chute est en réalité une épreuve initiatique dont le sens est fondamentalement éthique ; cf. notre travail à paraître : *Le serpent, la pomme et l'aventure originelle* ; Emmanuel Lévinas a lui-même exploré cette idée que la nudité est une structure phénoménologique de l'expérience humaine qui contient une requête éthique).

28. François Pluchart, *Notes sur l'art corporel*, in *Artitudes*, n° 12-14, juillet 1974.

29. Le happening et l'art corporel souffrent du même défaut que le théâtre de rue : ils ne sont pas aisément archivables ; conséquemment, il est difficile de leur reconnaître un statut social et esthétique déterminé. Cf. J.-J. Delfour, *Le théâtre de rue est-il poujadiste ?*

Liberté et conformisme dans le théâtre de rue. Théâtre de rue : théâtre d'art ou majorettes en gogouette ?, in *Rue, Art, Théâtre*, hors-série de *Cassandra*, octobre 1997.

30. Qui se voudrait l'écho d'une très belle et énigmatique formule de Cézanne : « je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai », lettre à Émile Mâle, 23 octobre 1905.

31. H. Marcuse, *Eros et civilisation*, Minuit, 1963, chap. 10, *L'homme unidimensionnel*, Minuit, 1968, p. 96.

32. Comment ne pas penser au danseur Javier de Frutos ?

33. Une tendance à l'art total qui fut un des rêves du Bauhaus, comme lorsque John Cage créa, en 1952, un célèbre happening : sa représentation englobait une œuvre peinte de Robert Rauschenberg, un ballet de Merce Cunningham, un poème récité par Charles Olson juché sur une échelle, enfin, une musique de piano de David Tudor.

34. Cf. J.-J. Delfour, *Ilotopie : les Gens de Couleur, ou l'anthropochromie en arc-en-ciel*, in *La Voix du regard*, n° 9, 1996, pp. 110-115 ; ainsi que *Ilotopie : La mousse en cage ou l'histoire d'un improbable sculpture*, in *Encres Vagabondes*, n° 8, mai-août 1996, pp. 52-54.

35. *Art vivant*, n° 40-41, juin-juillet 1973.

36. En ce sens, la danse contemporaine suit très précisément les méandres du processus culturel de la constitution historique de la figure de l'artiste (qui émerge à l'époque de la Renaissance, qui passe ensuite par toutes les figures de l'auteur, et ce dans tous les arts, musique, peinture, sculpture, théâtre, cinéma, photographie, danse, chanson), laquelle est une fille de la métaphysique de la subjectivité. Car, ceci n'est pas le moindre de ses paradoxes, cette disqualification du sujet rationnel conscient de lui-même dans les arts est volontairement et consciemment opérée.

37. Ce qui ici revient au même dans la mesure où le signifiant et le signifié sont des parties du signe en général selon la formule de Ferdinand de Saussure, donc des signes, des représentations qui renvoient à quelque chose d'autres qu'eux-mêmes.

38. Sinon de la volonté de ne plus l'être : on n'échappe pas au sens. C'est pourquoi un spectacle ou une œuvre, aussi provocateur soit-il, ne cessera pas d'être un objet esthétique, soumis essentiellement à la perception esthétique, donc interprété, commenté, glosé, critiqué, en un mot reçu esthétiquement.

39. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 97.

40. On reconnaît là le principe du ready-made.

41. Le type de scène est décisif. Que l'on songe à la nudité en chant. La première artiste de music-hall qui a dansé et chanté en nu intégral en 1923 est Gaby Bru. En 1936 a commencé l'ère Michel Giamarthy qui plaçait derrière et tout autour de la femme des plumes car « la plume bouge mieux que la femme » (tradition reprise par Joséphine Baker). Il est clair que la nudité n'a que la signification que lui donne le contexte du music-hall, l'esprit des revues étant à la fois colonial et exotique, la nudité y est un aspect exhibitionniste à destination d'un public en attente d'être affriolé. Rien de comparable quant au style à la nudité en danse contemporaine. De même, le strip-tease montre une nudité progressive à des fins exclusives de voyeurisme, mais neutralisé.

42. On objectera que la présence physique du danseur nu est d'une autre puissance que la présence picturale d'un nu. Certes, mais pour autant, on ne peut dénier l'effet esthétisant de la scène. C'est bien d'ailleurs ce qui se passe du point de vue de l'expérience subjective que chacun peut faire.

43. *Hautnah* de Félix Ruckert, Cf., J.-J. Delfour, *Si loin, si proche : À fleur de peau (Hautnah) de Félix Ruckert*, in *Cassandra*, n° 13, mars 1997.

44. Entretien avec B. Maripaul, août 1995, in J.-J. Delfour *Chroniques*, Journal du Festival International de théâtre de rue *Éclat*, 23-26/VIII/1995.

45. Hegel, *Esthétique*, vol. 1, Champs, Flammarion 1979, p. 144 et p. 202.

46. Cf., D. Frétard, *Quatre chorégraphes dénudent les corps pour mieux les disséquer*, in *Le Monde*, I/XU96, p. 27. Interrogé par Antoine Spire, lors de *Staccato*, en décembre 1997, Boris Charmatz a indiqué que « la nudité était un acte militant à l'intérieur de la pièce », qui a pour effet « un déplacement des frontières ».

47. Boris Charmatz, *Contre Eden*, in *Journal de l'ADC*, n° 14, Genève, avril 1997, p. 9. Passage très surprenant dans la mesure où le chorégraphe s'est donné manifestement une intention idéologique : contrer l'idéologie du corps naturel ; mais ce simplisme qu'il reproche aux discours et aux pratique modernistes du corps ne l'empêche pas de s'inscrire dans la tradition très ancienne du corps pluriel qui porte en lui un mouvement ascendant ; cette logique du sublime ou de l'élévation fait partie du même mythe dont la position libertaire des années soixante n'est qu'un des avatars : qu'on se reporte à l'extrait cité note 52.

48. La nudité possède un caractère émouvant, si elle est rupture d'une norme environnante ou dominante (en effet, lorsqu'elle devient une norme, comme dans le naturisme, elle perd toute signification inquiétante). Cette émotion est principalement due à la fois à l'exposition hors du vêtement protecteur, à la vulnérabilité qui promet une puissance, celle de la génération, et à l'image personnelle, individuelle, du déshabillage, lequel est ressenti collectivement comme prélude à l'œuvre de chair.

49. Cf. J.-J. Delfour, *Trois chorégraphies de Olga de Soto : Murmures, Hontanar, Winsboro Cotton Mill Blues*, in *Cassandra*, n° 18, septembre-octobre 1997.

50. Concernant ce spectacle, il est difficile de ne pas songer au sens de la nudité masculine dans les récits médiévaux. Mais il est vrai que le contexte contemporain est beaucoup plus significatif : en effet, la vulnérabilité dont parle Pierre Droulers ne doit pas faire écran au fait que, d'une part, exposer ainsi un corps nu, en danse, présuppose une très grande sécurité, donc des garanties culturelles certes, mais aussi sociales et politiques ; cela ne l'empêche pas de faire écho à l'histoire récente de notre siècle où en effet, la nudité du corps était un des signe de son plus total asservissement.

51. R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, 1957, pp. 148-149.

52. Boris Charmatz : « Et si le public lui-même est pris, violé, par le choc initial, celui du dénudement si peu spectaculaire pourtant, ce choc le tient jusqu'au bout, dans une tension formidable, sexuelle mais comme déprise, justement des pulsions basses du corps désirant. C'est tout l'art exemplaire de cette danse, d'infliger à qui sait la recevoir le renversement de ses désirs les plus sommaires vers une forme dynamique d'absence, de soi dans l'autre, une violence amoureuse, un don » *Contre Eden*, in *Journal de l'ADC*, n° 14, Genève, avril 1997, p. 9. Boris Charmatz parle d'un processus essentiel : la conversion de l'appétit sexuel en amour, virage qui passe par un complexe affectif mêlant frustration et compensation imaginaire (sublimation). Ce passage pourrait être comparé au discours de Platon dans le *Banquet* : le sens philosophique de l'amour des beaux corps est de s'épurer des pulsions basses pour se rendre à même d'aimer l'idée intelligible de la beauté, en un processus que Freud nommera sublimation (*Suite aux leçons d'introduction à la psychanalyse*, 1932) ; dans *Le moi et le ça* (1923), Freud indique que l'énergie du moi est une « énergie déssexualisée et sublimée » : « si cette énergie de déplacement est de la libido déssexualisée, on est en droit de la nommer aussi sublimée, puisqu'en servant à instituer cet ensemble unifié qui caractérise le moi ou la tendance de celui-ci, elle s'en tiendrait toujours à l'intention majeure de l'Eros, qui est d'unir et de lier » *Le moi et le ça*, in *Essais de psychanalyse*, Payot, 1951, p. 201-202. C'est précisément l'objectif poursuivi par les trois plateaux de *Aatt enen tionon* : séparer pour que l'imaginer du désir relie plus sûrement encore que la vision ou la possession pulsionnelles.